

A CIRCULAÇÃO DE ITENS MATERIAIS REFERENTES À PRÁTICA MUSICAL NA AMÉRICA PORTUGUESA

Paulo Castagna

CASTAGNA, Paulo. A circulação de itens materiais referentes à prática musical na América Portuguesa. In: MOURA, Denise Aparecida Soares de; CARVALHO, Margarida Maria de; LOPES, Maria Aparecida. *Consumo e abastecimento na história*; trabalhos apresentados no colóquio Internacional Consumo e Abastecimento na História, realizado em maio de 2008 na Universidade Estadual Paulista Campus de Franca. São Paulo: Alameda, 2011. p.385-411. ISBN: 978-85-7939-081-4.

Introdução

A prática musical na América Portuguesa envolveu uma grande diversidade de gêneros, para a qual eram necessários alguns itens materiais, em sua maioria adquiridos na Europa e distribuídos no Brasil em longas viagens por meio de navios, carroças, cavalos e mesmo a pé. Esses itens incluíam principalmente manuscritos e impressos musicais, livros litúrgicos com cantochão, tratados teóricos, instrumentos musicais e acessórios (cordas, arcos, cavaletes, etc.), papel, penas para desenho de pautas (rastrum ou rastral), tinta, etc. Até inícios do século XVIII essa dependência deve ter sido quase total, mas a partir de meados desse século iniciou-se uma lenta modificação desse processo e tais itens começaram a ser produzidos no Brasil com intensidade cada vez maior, embora nunca tenha ocorrido uma situação de total autonomia. Esse é, inclusive, um aspecto importante a ser levantado, pois a autonomia total em relação a esses objetos nunca existiu em qualquer região européia ou americana, e sua circulação de uma cidade para outra sempre foi vista como um fenômeno corriqueiro.

A grande dificuldade de se estudar esse assunto, no entanto, é o fato de serem muito raros os registros de entrada de itens musicais no Brasil, sendo quase impossível quantificar sua recepção e determinar exatamente quais eram, para onde se destinavam e quem eram as pessoas e instituições que os consumiam. Há no máximo alguns indícios, que permitem certas suposições, porém esse assunto sempre será tratado com uma certa dose de obscuridade. Por essa razão, o presente texto propõe apenas demonstrar a existência desse consumo, contraposto à crescente produção local de itens musicais a partir da segunda metade do século XVIII. As análises serão realizadas com base em documentos históricos, com destaque para inventários, cujo teor tem especial importância na investigação sobre a circulação de obras artísticas, obviamente elegendo-se um número limitado de documentos para a análise, em função do espaço disponível para este texto.

Nesse sentido, o presente trabalho enquadra-se no conceito de *cripto-história da arte*, tal como definido pelo historiador português Vítor Serrão. De acordo com esse autor, a *cripto-história da arte* dedica-se ao estudo do patrimônio artístico desaparecido, porém descrito em inventários, plantas, desenhos preparatórios, registros de laboratório, fotografias de obras alteradas, fragmentos, etc. Tal conceito, embora novo, foi criado para fundamentar uma prática historiográfica que já existia há algum tempo, mas ainda não conscientizada de forma teórica. Por esse motivo, Serrão afirma que “*a novidade do conceito reside, assim, na consciência reforçada que pode ser atribuída à ‘obra artística morta’ e à possibilidade de organizar o inquérito a seu propósito segundo bases de investigação sólidas.*”¹

Jesuítas

¹ SERRÃO, 2001, p.12.

A música religiosa foi, indubitavelmente, o tipo de música que predominou nos ambientes coloniais da América Portuguesa, mas é preciso compreender que, sob esse conceito, foram comuns as mais variadas formas de música litúrgica - como Missas, Ofícios Divinos e funções litúrgicas especiais - e de música paralitúrgica - como vilancicos, Novenas, Trezenas e outros - todos eles essencialmente ligados à origem e aos costumes europeus. Na América Portuguesa também foram consumidos, embora com menor frequência, música para teclado (cravo ou órgão), música de câmara ou de salão (vocal ou instrumental), cantatas e óperas, entre outros. Como veremos adiante, contudo, a maior parte das informações conhecidas referentes ao consumo musical no período 1500-1808 está relacionada à música sacra.

A música sempre desempenhou uma função religiosa importante no ritual católico, tendo sido, entretanto, essencial também enquanto instrumento de catequese, comoção, impacto, identidade e *status* durante toda a fase colonial e, por isso, muitas vezes foi custeada por instituições locais e pelas próprias coroas ibéricas como atividade fundamental no Brasil e outras colônias americanas, como estratégia para a própria manutenção do regime colonial. Não admira, portanto, que muitos desses itens eram simplesmente doados a instituições religiosas brasileiras por congêneres européias ou pela própria coroa portuguesa, embora essa não tenha sido a situação mais freqüente.

A obtenção de itens materiais destinados à prática musical pelos jesuítas parece ter sido, tanto no Brasil quanto em outras regiões americanas, a que menos teve significado comercial e que mais foi orientada por razões ideológicas. A maior parte dos instrumentos, papéis de música e outros objetos parecem ter sido doados por pessoas ou instituições européias e até elaborados no próprio continente americano pelos padres ou por seus catecúmenos. A carta do menino indígena brasileiro Diego Tupinambá Peribira Mongetá Quatiá, redigida pelo Pe. Francisco Pires ao Pe. Pero Doménech, em Lisboa (Bahia, 5 de agosto de 1552), explicita esse tipo de relação: “*Si (p. 384) viniese algún tamborilero y gaitero acá, parezeme que no habría Principal que no diese sus hijos para que los enseñasen.*”² O mesmo parece ter ocorrido em igrejas diocesanas brasileiras que, por conta do padroado, eram custeadas pela coroa portuguesa. O próprio Bispo de Salvador, D. Pero Fernandes Sardinha, em carta de 12 de julho de 1552 faz esta solicitação ao rei de Portugal: “*Não se esqueça Vossa Alteza de mandar cá uns órgãos, porque, segundo este gentio é amigo de novidades, muito mais se há de mover por ver dar um relógio e tanger órgãos que por pregações nem admoestações.*”³

Até mesmo a circulação de manuscritos musicais entre os jesuítas parece ter sido predominantemente um esforço dos próprios religiosos pára a difusão da fé cristã no Novo Mundo. Em 1691, o padre jesuíta tirolês Antônio Sepp (1655-1773), que escrevia sobre seu trabalho missionário nas aldeias indígenas dos rios Uruguai e Paraná, então sob administração dos jesuítas espanhóis, informa ter levado para lá instrumentos e composições musicais de alguns autores europeus. A intensa atividade jesuítica no Brasil, na segunda metade do século XVI e primeira metade do século XVII, aliada ao desenvolvimento musical nas reduções jesuíticas do Paraguai, pelo menos a partir de inícios desse século, sugerem que pode ter existido inclusive algum intercâmbio musical entre missionários da América Espanhola e da América Portuguesa, mesmo que de pequenas proporções. Uma provável notícia acerca desse fenômeno refere-se a um padre de São Paulo (se é que o autor está citando a localidade brasileira) que, em 1628, trouxe para a vila alguns papéis de música que obteve ou copiou nas missões jesuíticas do Paraguai:

² Archivum Romanum Societatis Iesu, Roma, Bras., 3-1, f.64r-67v [antes 298r-301v]. LEITE, 1956, v.1, p.375. Atualização ortográfica nossa.

³ Arquivo da Torre do Tombo, Lisboa, Corpo Cronológico, I, 88, 63. SARDINHA, 1886, p.582-583; DIAS, VASCONCELLOS, GAMEIRO, 1924, v.3, p.370; SANTOS, 1942, p.216; BRASIL, p.46; VASCONCELOS, 1991, p.42-44; FREIXO, 1999, p.127-134. Atualização ortográfica nossa.

“[...] desde esta reducción se hizo este año un camino bien abierto hasta S. Joseph por el cual se trajeron cien cabezas de vacas a San Xavier. Es breve el camino y muy cómodo para nuestra comunicación. La música también se a aventajado mucho que por entender que lo que sabían bastaba no se cuidaba de que pasasen adelante. Cantan a tres coros, y componen en los violones, en los cuales también están diestros. Vino a estas reducciones un clérigo ordenante de la Villa de S. Pablo con deseo de acabarse de ordenar en el Paraguay. Volviose por no haber obispo, y muy maravillado de ver la policía de los indios y de oír la música con haberla buena en su tierra y así llevo alguna música. [...]”⁴

Instrumentos musicais

No âmbito jesuítico, não existem dúvidas sobre a circulação desses instrumentos, já desde o século XVI, como atesta a abundante documentação conhecida. Seu ensino e prática nas aldeias jesuíticas brasileiras são relatados às vezes em detalhes e a quantidade de instrumentos chega a ser surpreendente. Marcos Holler, no mais completo levantamento até agora realizado sobre a documentação jesuítica referente ao Brasil (quadro 1), localizou inventários e outros documentos referentes aos bens desapropriados dos jesuítas no momento da expulsão, de cerca 40 estabelecimentos portugueses, nos quais são citados vários instrumentos musicais. De acordo com esse autor:

“Apenas 11 deles fazem referências a instrumentos, em uma distribuição bastante irregular: de cerca de 60 instrumentos mencionados, 20 encontram-se no inventário da Fazenda de Santa Cruz (Rio de Janeiro), cerca de 12 no inventário da igreja da Aldeia de São Pedro do Cabo Frio e 9 no inventário da Aldeia do Embu (São Paulo).”⁵

Quadro 1. Instrumentos nos inventários dos estabelecimentos jesuíticos da América Portuguesa.⁶

	Casa da Vila da Vigia (Pará)	Colégio do Maranhão	Colégio da Bahia	Sem. de Belém da Cachoeira (Bahia)	Colégio de São Paulo	Colégio do Recife	Ald. das Guaraíras (Rio Gr. do Norte)	Ald. de S. Pedro do C. Frio (Rio de Jan.)	Aldeia de Reritiba (Espírito Santo)	Aldeia do Embu (São Paulo)	Faz. De Santa Cruz (Rio de Janeiro)	TOTAL
Baixões								1	1	1		3
Cravos		1		1					1		1	4
Charamelas							[4]	[4]			8	[16]
Flautas								2			2	4

⁴ RUIZ, Antônio. Carta Annua del Guayra por el Pe. Antonio Ruiz, del año de 62 (XL - Carta ânua de 1628 pelo Padre Antonio Ruiz, Superior da Missão do Guairá, dirigida ao Padre Nicolau Duran, Provincial da Companhia de Jesus. Coleção de Angelis, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, doc. I-29-7-18. CORTESÃO, 1951, p.261. Atualização ortográfica nossa.

⁵ HOLLER, 2006, p.193.

⁶ HOLLER, 2006, loc. cit. De acordo com o autor, “Números entre colchetes são aproximações”.

	Casa da Vila da Vigia (Pará)	Colégio do Maranhão	Colégio da Bahia	Sem. de Belém da Cachoeira (Bahia)	Colégio de São Paulo	Colégio do Recife	Ald. das Guaraíras (Rio Gr. do Norte)	Ald. de S. Pedro do C. Frio (Rio de Jan.)	Aldeia de Reritiba (Espírito Santo)	Aldeia do Embu (São Paulo)	Faz. De Santa Cruz (Rio de Janeiro)	TOTAL
Harpas								1		2		3
Manicórdios										1	1	2
Oboés											3	3
Órgãos	1	1	1	1	1	1		1	1	1		9
Rabecas								2		3	3	8
Rabecões										1	1	2
Sacabuxas								1				1
Violas											1	1
TOTAL	1	2	1	2	1	1	[4]	[12]	3	9	20	[56]

Existe, entretanto, uma sensível diferença entre o número de instrumentos que circulou nos ambientes jesuítos brasileiros e hispano-americanos. Um quadro comparativo entre os instrumentos relacionados nos inventários das reduções espanholas foi elaborado por Francisco Curt Lange e transcrito por vários autores (quadro 2). De acordo com Holler:⁷

“Dos inventários das reduções espanholas constam cerca de 500 instrumentos, encontrados em 19 estabelecimentos. Alguns dados são coincidentes nos inventários dos estabelecimentos portugueses e espanhóis, como o grande número de charamelas e a existência de pelo menos um órgão em cada estabelecimento; é, porém, evidente o número maior de inventários com referências a instrumentos nas reduções espanholas (19) e também a quantidade (500) e a variedade (22) de instrumentos encontrados.”

A gritante diferença de quase 10 para 1 é um importante índice quantitativo da atividade musical jesuítica na América Portuguesa e Espanhola. Por razões históricas, a prática musical foi comprovadamente bem mais desenvolvida na América Espanhola, o que gerou nessa região a aquisição e construção de uma quantidade e variedade bem maior de instrumentos musicais.

⁷ HOLLER, 2006, p.194.

Quadro 2. Instrumentos nos inventários das reduções da América Espanhola.⁸

	Conc. de Uruguay	Santo Thomé	Yapeyú	San Nicolás	San Carlos	San Ig. Guazú	N. Sra. de Fe	Santa Rosa	San Ignacio Mini	Santa Ana	S. Trinidad	Corpus	N. S. de Loreto	Candelaria	S. Fr. Xavier	Asunción La Cruz	S. Lorenzo	S. Juan Bautista	S. Pedro y S. Pablo	TOTAL
Baixões	6	2	5					3	5			3	4	2		2	2	3	4	41
<i>Bandurras</i>												[6]								[6]
Clarins	4	1	3		5			2	3				3	4	4			2	4	35
Cornetas	2															2		1	2	7
Cravos			2										2					1		5
Charamelas	21	4	11		5			11	6			[6]	4	6	5	4	8	7		[98]
Espinetas	1								1			2		3	3	1			1	12
Fagotes			1																1	2
<i>Fagotillos</i>	3																			3
Flautas	4	2											2						2	10
Guitarras			1																	1
Harpas	4	1	9		5			3	4			4	6	6	6	6	4	8	3	69
Liras												[6]							2	[8]
Oboés			1																2	3
Órgãos	1	1	1		1	2	1	2	2	1	2	1	1	3		1	1	1		22
Rabecas	6	4		13	5			5	7			[6]	6	5	5	4	1	9	14	[90]
Rabecões	2		1									3	2	1	1	1	3		2	16
Tímpanos														1	2					3
Trompas		1																		1
<i>Vihuelas</i>									2											2
Violas	2																			2
TOTAL	56	16	35	13	21	2	1	26	30	1	2	[37]	30	31	26	21	19	32	37	[436]

Fora dos âmbitos jesuíticos, no entanto, a situação é um pouco diferente. Instrumentos musicais já eram usados em casas paulistas nos séculos XVI e XVII, de acordo com os inventários e testamentos do período. A julgar pela pequena quantidade, entre as centenas ou milhares de inventários abertos no período, esses instrumentos eram raros na Capitania, sendo mais fácil supor que fossem todos de fabricação européia. Parecem ter sido preferencialmente ligados aos vilancicos, talvez também a algum tipo de música profana. A documentação menciona a harpa, o pandeiro, a viola (de mão), a guitarra e a cítara, como se pode observar no quadro 3.

⁸ HOLLER, 2006, loc. cit., apud SZARÁN e von THÜMEN, 1999, p.98-99. De acordo com HOLLER, “Na fonte utilizada os cálculos das quantidades totais estavam incorretos, e foram corrigidos aqui”.

Quadro 3. Instrumentos musicais citados nos inventários e testamentos paulistas (1604-1700).⁹

Instrumento	Proprietário	Documento	Local	Data	Valor
Pandeiro	Manuel Chaves	Inventário	São Paulo	04/10/1604	\$160
Viola	Mécia Roiz	Inventário	São Paulo	entre 01/08/1605 e 04/02/1606	\$320
Viola / guitarra	Paula Fernandes	Inventário	São Paulo	19/09/1614	\$640
Cítara [?]	Francisco Ribeiro	Inventário	São Paulo	22/08/1615	1\$280
Viola	João do Prado	Inventário	São Paulo	23/09/1615	1\$280
Viola	Balthazar Nunes	Inventário	São Paulo	?/06/1623	1\$280
Cítara [?]	Francisco Leão	Inventário	Parnaíba	19/02/1632	\$480
Harpa	Simão da Mota Requeixo	Inventário	São Paulo	?/03/1650	6\$000
Viola	Leonardo do Couto	Inventário	Parnaíba	03/08/1650	\$320
Viola	Sebastião Paes de Barros	Inventário	Parnaíba	24/12/1688	2\$000
Harpa	Sebastião Paes de Barros	Inventário	Parnaíba	24/12/1688	\$160
Violas	Afonso Dias de Macedo	Testamento	Itu	20/03/1700	-

São poucas, nesse período, as informações sobre a proveniência desses instrumentos. No testamento de Afonso Dias de Macedo (Vila de Nossa Senhora da Candelária de Utuguassú, 20 de março de 1700),¹⁰ o mesmo declara que possui “*umas violas de pinho do reino*”, parecendo evidente, portanto, sua origem portuguesa. A falta de notícias sobre a construção de violas de mão no Brasil até inícios do século XVIII e mesmo as dificuldades que haviam para isso, fazem supor que esses, como vários outros instrumentos musicais, eram principalmente produzidos em Portugal e trazidos ao Brasil por comerciantes. De fato, pela “Pauta da dízima da Alfândega da Vila de Santos pela do Rio de Janeiro” do ano de 1739,¹¹ ficamos sabendo que nesse ano entraram no Brasil “*Violas comuns - a dúzia 6\$000 / Violas marchetadas - cada uma \$800 / Violas pequenas - a dúzia 1\$800*”, além de “*Cordas de viola - o masso \$500*”. A partir dessa informação, é possível supor estarem entrando dúzias desse tipo de instrumento a cada ano, somente na Vila de Santos.

Paralelamente, existem notícias concretas sobre a construção de violas na América Portuguesa a partir de meados do século XVIII, o que indica a grande difusão que esse instrumento deve ter tido já a partir desse período. Considerando-se que a prática das modinhas e lundus, que se estabeleceu no Brasil na transição do século XVIII para o XIX baseou-se principalmente em seu acompanhamento por violas, esse instrumento deve ter atingido um consumo suficiente para justificar sua compra no reino e sua construção na colônia em grandes quantidades.

Quando analisamos informações sobre instrumentos usados na música religiosa em um período posterior, surgem alguns indícios sobre a coexistência de instrumentos de origem européia e brasileira. No inventário dos bens de Florêncio José Ferreira Coutinho, que viveu em Vila Rica (hoje Ouro Preto) entre 1750-1819 e teve destacada atuação musical entre 1775 e 1815, são citados alguns instrumentos musicais, como uma viola (que, pelo contexto, é uma viola de arco e não uma viola de mão como as do quadro 3), “*voltas de trompa*” (um tipo de acessório para esse instrumento) e uma rabeca (nome português para o violino):

“*Item - uma viola [de arco] em bom uso, avaliada na quantia de um mil e duzentos reis - 1\$200*”

“*Item - quatro voltas de trompa usadas, avaliada todas na quantia de cento e cinqüenta réis, com que sai à margem - \$150*”

⁹ INVENTÁRIOS e Testamentos, 1920-1977, 44v.

¹⁰ INVENTÁRIOS e Testamentos, v.24, p.471.

¹¹ PAUTA da dízima da Alfândega da Villa de Santos pela do Rio de Janeiro anno 1739, v.45, 1924, p.168.

“Item - uma rabeca do norte com sua caixa usada, avaliada na quantia de seis mil réis, com que sai à margem - 6\$000”¹²

Interessante, inicialmente, é a diferença de preço na descrição desses itens (1\$200 para a viola e 6\$000 para a rabeca) e a expressão “do norte” usada para a rabeca, que podem indicar que a viola havia sido fabricada por um construtor local, ao passo que a rabeca viera de fora e, por isso, era bem mais cara. A circulação de instrumentos de origem brasileira e européia, ao menos na transição do século XVIII para o XIX, é indicada por vários outros documentos, como o inventário do mestre sanjoanense Lourenço José Fernandes Braziel (?-1831), aberto no cartório de São João del-Rei em 1833. Em lugar de apenas quatro itens instrumentais, como no inventário de Ferreira Coutinho, a relação de instrumentos de propriedade de Fernandes Braziel sobe para doze itens (quadro 4), demonstrando, por esse tipo de índice, o desenvolvimento que atinge a atividade musical brasileira à medida em que entramos no século XIX.

Quadro 4. Instrumentos musicais mencionados no Inventário dos bens de Lourenço José Fernandes Braziel (São João del Rei, 1833).¹³

Instrumentos	Avaliação
<i>1 Rabecão grande usado</i>	20\$000
<i>1 Pequeno usado</i>	18\$000
<i>Outro dito todo quebrado</i>	\$000
<i>1 Clarineta</i>	20\$000
<i>1 Jogo de trompas velhos [sic]</i>	20\$000
<i>1 dita</i>	14\$000
<i>Rebecão que recebeu o Padre Francisco Braziel, quando foi pa[ra] S. Paulo</i>	10\$000
<i>1 Cravo todo quebrado</i>	10\$000
<i>1 Violeta feita cá</i>	3\$600
<i>2 Clarins com suas voltas usados</i>	14\$000
<i>1 Frauta quebrada</i>	\$480
<i>1 Flautim</i>	1\$500

Um desses itens é “*1 violeta feita cá*”, que indica uma viola de arco (em Portugal também denominada “violeta”), o mesmo tipo de instrumento citado no inventário de Florêncio José Ferreira Coutinho, porém fabricada localmente. A inexistência de outros adjetivos para os demais instrumentos nos faz supor que a maioria deles tenha sido adquirida na Europa. O preço reduzido dessa “*violeta feita cá*”, quase metade da “*rabeca do norte*” de Ferreira Coutinho avaliada 13 anos antes, corrobora a hipótese de coexistência de instrumentos fabricados no Brasil e fora dele nesse período, embora com predominância dos instrumentos importados.

São muito raros os instrumentos remanescentes dessa fase no Brasil, que permitam seu estudo e a conseqüente dedução de aspectos históricos. Uma viola construída pelo *luthier* Joseph François Breton na cidade francesa de Mirecourt, entre 1803 e 1830, atualmente pertencente ao Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, é um dos raros instrumentos de cordas antigos preservados em Minas Gerais, mas não existe certeza de que tenha chegado a Mariana nessa época. Como outros instrumentos antigos conhecidos no Brasil, é mais plausível supor que sua

¹² “1820 / Orphaos / 22 de Abril / Defunto Florencio Joze Ferr^a / Coutinho / L.^o novo a f. 99 / Inventario dos bens e Orphaos / que ficaraõ por falescim.¹⁰ do finado / supra morador e foi na Fregue-/zia do Ouro Preto desta Villa fa-/lescido sem Testamento de q^m ficou / Inventariante Michaela dos Anjos Lima digo dos Anjos Glz’ Lima / Escr^{am} Pinheiro”. 13f. num., 1f. inum., 2f. em branco, aberto em 22/4/1820 e encerrado em 12/6/1829. Museu da Inconfidência de Ouro Preto / Arquivo da Casa do Pilar, Códice 54, Auto 644, 1^o Ofício. f.5r-5v e 6v.

¹³ “1833 / 16.^o a 1.^o = r 1 / M-3.^o N-2-19 / maço 1^o / N. 25a. / Inventario dos bens do falescido / Lourenço Jose Fernandes Brasiel / de quem / he inuent.^e seo filho o S. M. / Joaquim Bonifacio Braziel. / Maço 1^o / N. 6 / 1903 L”. Museu Regional de São João del-Rei, sem código, f. 10r-11r. VIEGAS, 2006, p.277-282

entrada no país seja bem posterior ao período de fabricação, tendo sido perdida a maior parte dos instrumentos de corda aqui chegados ou fabricados até inícios do século XIX.

O único tipo de instrumento antigo que foi mais largamente preservado no Brasil e sobre os quais existe uma certa quantidade de informações históricas é o órgão, apesar de seu número, na América Portuguesa, ter sido muito menor que na América Espanhola, em uma proporção ainda maior que a deduzida da análise dos inventários jesuíticos. De acordo com Elisa FREIXO,

*“Do acervo de órgãos presentes hoje no Brasil (calculado informalmente em cerca de 700 exemplares), entre os instrumentos que funcionam e os emudecidos, contamos vinte e dois órgãos coloniais do século XVIII e início do XIX, alguns deles, no entanto, construídos segundo a estética de séculos anteriores.”*¹⁴

Durante a administração portuguesa foram instalados ou construídos importante órgãos em São Paulo, Rio de Janeiro, Belém, Salvador e várias localidades mineiras, a maior parte deles com características ibéricas. Dentre esses órgãos foram identificados casos de instrumentos totalmente fabricados na Europa, outros parcialmente construídos na Europa e no Brasil e outros inteiramente produzidos no Brasil. No primeiro caso está, por exemplo, o órgão da Catedral de Mariana, provavelmente concluído na cidade de Hamburgo por Arp Schnitger em 1701 e integralmente trasladado para a sede do bispado mineiro em 1753. Exemplo do segundo caso é o órgão da Matriz de São José del-Rei (atual Tiradentes - MG), *“construído no Porto, Portugal, em 1788, cuja caixa, decoração e foles, feitos em Tiradentes, datam de 1798”*.¹⁵ Exemplo do terceiro caso é o órgão da Capela da Ordem Terceira do Carmo do arraial do Tejuco (atual Diamantina), que *“parece ter sido construído entre 1758 e 1761 e reconstruído por volta de 1800”*.¹⁶

Órgãos totalmente brasileiros, como o de Diamantina, muitas vezes revelam características locais, *“fora dos padrões estéticos internacionais”*.¹⁷ Tal instrumento, além de adotar uma posição oposta à da quase totalidade dos demais órgãos, possui um orifício que atravessa o corpo do instrumento para permitir o contato entre o organista e o celebrante da liturgia, que não é conhecido em nenhum outro instrumento do gênero. Esse aspecto é bastante interessante, no sentido em que demonstra que, a partir de fins do século XVIII, as necessidades locais também estavam sendo consideradas, além da mera reprodução dos padrões e necessidades impostos pela Igreja e pelas autoridades portuguesas.

Sobre a construção de órgãos no Brasil existem alguns interessantes documentos, entre os quais destaca-se a carta do Frei Jesuíno do Monte Carmelo (Santos, 1764 - Itu, 1819), enviada da Vila de Itu (SP) em 16 de junho de 1815 - quatro anos antes de seu falecimento - ao Prior do Convento do Carmo de Santos (SP), Frei Antônio Inácio do Coração de Jesus, com a finalidade de confessar alguns pecados que cometera *“no tempo da minha rapaziada em que morei nessa Vila [de Santos]”*. Entre outras surpreendentes e interessantes confissões para a história da música, Frei Jesuíno informa ter construído um órgão para o Convento do Carmo de Santos, provavelmente na década de 1780, porém confessando sua falta de experiência no assunto:

“Finalmente ainda tive outra pior temeridade, porque também tendo meu pouco conhecimento de como se fabrica um órgão, me [pus?] a fazer o órgão desse convento, que me saí muito mal, e ainda que logo que o acabei estava enganativo para quem não entende, contudo eu ocultei [?] o defeito e recebi o que [a]justei, que foram 54\$200, indo desta Vila faze-lo lá, e levando um carpinteiro, dando o Pe. Prior toda a madeira e mais coisas precisas, e mais carpinteiro do convento,

¹⁴ FREIXO, 1999, p.128-129.

¹⁵ FREIXO, 1999, p.132

¹⁶ FREIXO, 1999, p.133

¹⁷ FREIXO, 1999, p.129

ausentei-me para cá, e logo soube que o dito órgão se tinha arruinado; e porque já então eu, além de mais anos, estava também presbítero com outros conhecimentos, padeci inquietações por isso; e querendo dar remédio ao mal que fiz, ainda levei daqui à minha custa, o someiro que hoje existe; porém, como ainda que não estava mau, tinha sido de outro órgão, sucedeu que para poder fazer servir no órgão no convento foi preciso ficar com defeito de lhe faltar duas teclas dos baixos; ainda assim mesmo, quando eu procurava dar remédio, a minha consciência então parece que cada vez mais me encalacrava. Hoje acho-me adiantado em anos e achacado do peito, pobre e sem esperança de melhorar de fortuna, pois sempre tive vontade de satisfazer todo o dano, entregando tudo o que recebo; e porque tenho perdido a esperança de poder fazer, pois hoje já para nada presto; e também porque o receio e cuidado que me causa a hora da morte e da conta, sou obrigado a recorrer a Vossa Reverendíssima como prelado desse convento, pedindo a Vossa Reverendíssima e aos seus religiosos perdão de todo o dano exposto nesta, para sossego e quietação da minha consciência, já que tive o desacordo de obrar em tudo tão imprudentemente.”¹⁸

Deixando de lado os aspectos éticos e morais que predominam no texto de Frei Jesuíno, uma coisa pode ser deduzida de seu texto: construir um órgão em Santos na década de 1780 parece não ter sido uma tarefa tão complexa, a ponto do instrumento do Convento do Carmo ter sido elaborado por um principiante. O que dizer então de cidades como Salvador, Rio de Janeiro, Ouro Preto e outras, nas quais dezenas, talvez centenas de órgãos foram construídos ou instalados no decorrer do período colonial? Em algumas localidades, como Mariana e São Paulo, os inventários catedralícios atestam uma intensa atividade de manutenção de seus órgãos nos séculos XVIII e XIX, demonstrando haver suficiente conhecimento prático em relação ao funcionamento desses grandes instrumentos. A despeito da falta de informação histórica sobre a origem da maioria desses órgãos, não há dúvidas de que, a partir de meados do século XVIII, artífices locais deixaram de apenas instalar órgãos adquiridos na Europa, trabalhando também em sua fabricação ou adaptação.

Livros litúrgicos

Geralmente impressos, os livros litúrgicos contém uma coletânea de textos latinos e melodias em cantochão destinadas ao uso em cerimônias litúrgicas (principalmente Missas e Ofícios Divinos). Foram importantes e diversificados em catedrais, mosteiros e conventos, porém muito menos utilizados em igrejas matrizes ou paroquiais e em capelas de irmandades e ordens terceiras, nos quais quase somente os Missais eram necessários.

Os inventários das catedrais brasileiras demonstram a existência, nessas igrejas, de grande quantidade de livros litúrgicos nos séculos XVIII e XIX, alguns deles possivelmente impressos até nos séculos anteriores. Além disso, seu exame permite conhecer o sucessivo acréscimo de títulos à livreria e o conseqüente desenvolvimento da prática das funções sacras. Um exemplo interessante é o da Catedral de Mariana, da qual são conhecidos inventários abertos entre 1749 e 1882.¹⁹

Mariana recebeu esse nome somente às vésperas da criação da Diocese, pois era denominada, até 1745, Ribeirão do Carmo, cuja Paróquia (Nossa Senhora da Assunção) fora instituída em 1704. A Matriz de Ribeirão do Carmo possuía uma quantidade de livros litúrgicos relativamente grande, se comparada à de outras matrizes no século XVIII. No segundo inventário de bens da Catedral de Mariana (1749), tomou-se o cuidado de relacionar os objetos encontrados

¹⁸ ANDRADE, nota 1, p.202-205. Atualização ortográfica nossa.

¹⁹ AEAM, cód. P-16 - Catedral de Mariana: inventário 1749-1904.

no templo e, entre eles, os livros que já existiam na Matriz de Ribeirão do Carmo antes de sua ereção a Catedral, como se observa no quadro 5.

Quadro 5. Livros da Matriz de Ribeirão do Carmo mencionados no Segundo Inventário da Catedral de Mariana (1749).

Inventário	Livros
2º [Bens da Matriz] Termo de entrega: 15/01/1749 [f. 6v]	▪ Três livros grandes de cantochão vermelhos ▪ Três Missais, um mais novo e outro inferior ▪ Dois Rituais e dois cadernos de Missa de defuntos ▪ Um livro pequenino de defuntos

A partir de 1749, a Catedral de Mariana começou a receber livros litúrgicos, inicialmente enviados de Portugal, como consta na relação de “*Livros novos para os Pontificais*”,²⁰ e “*Livros novos*”,²¹ da “*Adição ao inventário à f.2, dos ornamentos e mais bens que novamente vieram de Lisboa na frota de 1752 para esta Catedral*”, relativa ao terceiro inventário (termo de entrega de 11 de janeiro de 1753). No quadro 6 podemos observar a relação dos livros litúrgicos da Catedral de Mariana até 1804. O documento relaciona os bens dessa igreja até 1882, mas, devido à quantidade de informações, este quadro interrompe-se no momento em que os acréscimos de novos títulos tornam-se menos frequentes.²²

Quadro 6. Livros mencionados nos inventários da Catedral de Mariana (1749-1804).

Inventário	Livros
1º Termo de entrega: 12/01/1749 “Livros” [f.5r]	▪ <i>Três livros de cantochão para o coro</i> ▪ <i>Seis Missais encadernados em bezerro</i> ▪ <i>Um dito em carneira encadernada</i> ▪ <i>Um dito em marroquim</i> ▪ <i>Um Livro de Evangelhos e Epístolas encadernado em carneira</i> ▪ <i>Um Breviário grande do coro encadernado em cordovão preto</i> ▪ <i>Um Pontifical para as Missas com a mesma encadernação</i> ▪ <i>Outro dito para o mesmo</i> ▪ <i>Dois passionários com a mesma encadernação</i> ▪ <i>Um Ritual Romano</i> ▪ <i>Outro dito</i> ▪ <i>Um Martirológio Romano</i> ▪ <i>Quatro Livros de Pontifical em marroquim colado em ouro</i> ▪ <i>Um Diretório do Coro</i> ▪ <i>Doze livros proporcionais de cantochão</i>
3º (Adição) Termo de entrega: 11/01/1753 “Livros novos para os Pontificais” f.10v-11r	▪ <i>Um Missal com capa de marroquim dourado</i> ▪ <i>Um Capituleiro, capa do mesmo, também dourado</i>
3º (Adição) Termo de entrega: 11/01/1753) “Livros novos” f.10v-11r	▪ <i>Cinco Missais com capa de bezerro pardo</i> ▪ <i>Doze livros de defuntos</i> ▪ <i>Doze livrinhos de Novena de São José</i> ▪ <i>Um Diretório de Coro</i> ▪ <i>E todos os livros pequenos metidos em um saquinho de linhagem</i>
Acerto de conta Auto de conta: 01/12/1755 “Livros que faltam”	▪ <i>De seis Missais encadernados em bezerro falta um</i> ▪ <i>De dois Rituais Romanos falta um</i> ▪ <i>De dois livros Processionais de cantochão faltam três</i>

²⁰ AEAM, cód. P-16 - Catedral de Mariana: inventário 1749-1904. f. 10v.

²¹ Idem. f. 11r.

²² A relação dos livros do primeiro inventário encontra-se transcrita também em: TRINDADE, v.1, 1953, p.117 e segs.

Inventário	Livros
[f.14v]	▪ <i>De doze livros de defuntos faltam três</i> ▪ <i>De doze livrinhos da Novena de São José faltam cinco</i> ▪ <i>Falta mais um Livro pequenino de defuntos</i> ▪ <i>Faltam dois cadernos da Missa de Defuntos de que já se não usavam por muito velhos</i>
4º Termo de entrega: 10/03/1758 “Livros” [f.18r]	▪ <i>Quatro Livros pontificais, encadernados em couro vermelho</i> ▪ <i>Um dito de grande volume intitulado Preparatio ad Missam Pontificalem</i> ▪ <i>Um dito encadernado em couro vermelho, intitulado Manual Coral, de folha</i> ▪ <i>Dois livros em couro preto, um das Paixões, outro dos Prefácios e Lições da Semana Santa</i> ▪ <i>Dois Missais, digo, dois Breviários grandes encadernados de couro preto, que servem na estante do coro</i> ▪ <i>Cinco Livros grandes do Coro das Missas, Vésperas e Matinas Cantadas</i> ▪ <i>Um Diretório pequeno do Coro, usado</i> ▪ <i>Dois Rituais Romanos, um de meia folha encadernado em couro mesclado e outro de quarto encadernado em couro preto, de que usa o Reverendo Pároco</i> ▪ <i>Deis Cantorinos que servem nos Ofícios de Defuntos</i> ▪ <i>Nove Processionais</i> ▪ <i>Seis Livros pequenos das Novenas de São José</i> ▪ <i>Um martirológio que serve no coro, já usado</i> ▪ <i>Três Missais encadernados em couro vermelho</i> ▪ <i>Dois mais usados, que servem nas Missas Cantadas e outro que serve nas Missas de Pontifical</i> ▪ <i>Doze Missais que andam no uso comum</i> ▪ <i>Cinco que servem a seis anos e dois encadernados de novo, e os mais antigos usados bastante, e um destes muito antiquíssimo e grande</i>
5º Termo de entrega: 28/05/1759 “Livros” [f.22r]	▪ <i>Quatro Livros pontificais, encadernados em couro vermelho</i> ▪ <i>Um dito de grande volume intitulado Preparatio ad Missam Pontificalem</i> ▪ <i>Um dito encadernado em couro vermelho, intitulado Manual Coral, de folha</i> ▪ <i>Dois livros em couro preto, um das Paixões, outro dos Prefácios [e] Lições da Semana Santa</i> ▪ <i>Dois Breviários grandes encadernados de couro preto, que servem na estante do coro</i> ▪ <i>Cinco Livros grandes do Coro das Missas, Vésperas e Matinas Cantadas</i> ▪ <i>Um Diretório pequeno do Coro, usado</i> ▪ <i>Dois Rituais Romanos, um de meia folha encadernado em couro mesclado e outro de quarto encadernado em couro preto, de que usa o Reverendo Pároco</i> ▪ <i>Deis Cantorinos que servem nos Ofícios de Defuntos</i> ▪ <i>Nove Processionais</i> ▪ <i>Seis Livros pequenos das Novenas de São José</i> ▪ <i>Um Martirológio que serve no coro, já usado</i> ▪ <i>Três Missais encadernados em couro vermelho</i> ▪ <i>Dois mais usados, que servem nas Missas Cantadas e outro que serve nas Missas de Pontifical</i> ▪ <i>Doze Missais que andam no uso comum</i> ▪ <i>Cinco [novos] que servem a seis anos e dois encadernados de novo, e os mais antigos, usados bastante, e um destes muito antiquíssimo e grande</i>
6º Termo de entrega: 24/11/1759 [f.26v-27r]	[Não foram relacionados livros]

Inventário	Livros
7^o Auto de inventário: 31/03/1767 Termo de entrega e fiança: 31/03/1767 [f.32v-33r]	[Não foram relacionados livros]
8^o “Bens que cresceram” Auto de inventário: 01/07/1790 Termo de entrega e fiança: 15/07/1790 f.50r-50v	▪ <i>Sete Missais, a saber: seis novos e um com seu uso</i> ▪ <i>Quatro livros intitulados Arte de Cantochão, que deu Sua Excelentíssima reverendíssima</i> ▪ <i>Dez Livros grandes de Solfas pertencentes ao Coro, que deu Sua Excelentíssima Reverendíssima, encadernados em couro, com seu uso</i>
8^o [Bens que faltam] Auto de inventário: 01/07/1790 Termo de entrega e fiança: 15/07/1790 [f.52v]	▪ <i>Falta um Livro das Paixões - 4\$900</i> ▪ <i>Um Livro das Procissões - \$450</i> ▪ <i>Um Livro da Novena de São José - \$300</i>
8^o [Adição, correção e acréscimo] Auto de recenseamento e Termo de fiança: 31/03/1767 Auto de recebimento e entrega: 12/10/1793 [f.55v-58v]	[Não foram relacionados livros]
9^o Auto de recenseamento, revisão e exame: 20/06/1803 Termo de entrega: 20/02/1804 “Livros” [f.73r-74v]	▪ <i>Quatro Livros Pontificais, três encadernados de couro vermelho e um de couro preto</i> ▪ <i>Um Manual Coral</i> ▪ <i>Dois Canon Missæ Pontificalis</i> ▪ <i>Um Epistolæ et Evangelia Totius Anni</i> ▪ <i>Dois Pontificale Romanum</i> ▪ <i>Um Missæ Pontificalis</i> ▪ <i>Três Pontificale Romanum</i> ▪ <i>Quatro Passio Domini</i> ▪ <i>Um Dominica in Palmis</i> ▪ <i>Cinco muito velhos: Psalterium Romanum, Graduale Romanum, Antiphonarium Romanum</i> ▪ <i>Um Lamentationes</i> ▪ <i>Dez dos Ofícios [e] Missas Próprios e dos Comuns</i> ▪ <i>Três Breviários grandes, um novo, um encadernado e outro muito velho</i> ▪ <i>Dois Theatro Ecclesiástico, Thesti, digo, Eccliástico</i> ▪ <i>Um dito, segundo volume</i> ▪ <i>Seis Processionais encadernados</i> ▪ <i>Catorze dos Ofícios de Defuntos</i> ▪ <i>Doze Missais novos, um destes com fecho de prata</i> ▪ <i>Dois Missais encadernados em cor vermelha</i> ▪ <i>Um dito, mais usado</i> ▪ <i>Seis ditos, usados</i> ▪ <i>Oito ditos, dilacerados</i> ▪ <i>Dois Rituais, um encadernado e o outro muito velho</i> ▪ <i>Um Antifonário do Coro</i> ▪ <i>Dois Martirológios</i> ▪ <i>Dois Missais que foram do Excelentíssimo Reverendíssimo Senhor Dom Francisco Domingos</i> ▪ <i>Dois: um Missal e outro Epístolas e Evangelhos - com capa de veludo carmesim bordados de fio de ouro em sacos de cetim verde desbotado, que foram do mesmo Senhor</i>

A partir do inventário de 1803, dois títulos chamam a atenção, pela sua frequência e pelo significado na prática musical religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX, como adiante veremos: o *Theatro ecclesiastico* uma publicação lusitana de Domingos do Rosário - e quatro volumes de um *Passio Domini*, ou seja, livros com a música das Paixões da Semana Santa. O *Theatro ecclesiastico* deixa de ser mencionado a partir de 1852, mas os *Passio Domini* estão presentes nas relações de livros de todos os inventários, até o último conhecido, de 1882.

Os *Passio Domini* mencionados nos inventários da Catedral de Mariana de 1803 a 1882, entretanto, não parecem ser livros impressos nem de cantochão, uma vez que o *Cantus Ecclesiasticus Passionis Domini Nostri Jesu Christi* de Giovanni Guidetti, a versão oficial católica desde 1586, nunca foi impresso em quatro volumes, mas em três (pois eram três os cantores da Paixão monódica): um para o Cronista (ou narrador), outro para o Cristo e o último para o Sinagoga (que desempenha o papel dos demais personagens da Paixão). Tampouco contém exclusivamente cantochão, como atesta o Inventário de 1882: “*Quatro Livros Passio: cantochão figurado ou música*”.

É muito provável que os *Passio Domini* mencionados nos inventários sejam os quatro volumes manuscritos das Paixões (segundo São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João) do compositor seiscentista português Francisco Luís (?-1693), atualmente conservados no Museu da Música de Mariana, sendo este um dos raros registros da entrada de uma composição musical portuguesa no Brasil.²³ No Museu da Música de Mariana e no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo também existem outras cópias manuscritas do século XIX de duas Paixões desse autor - segundo São Mateus (para o Domingo de Ramos) e segundo São João (para a Sexta-feira Santa) -, o que corrobora a identidade da referência, nos inventários da Catedral de Mariana, com os quatro volumes preservados no Museu da Música.

Esse tipo de documento demonstra que as capelas e as igrejas conventuais e diocesanas, principalmente as catedrais, adquiriram periodicamente livros litúrgicos europeus para suprir as necessidades litúrgicas, itens cuja presença no templo eram imprescindíveis para a celebração das cerimônias religiosas. Pelo que se sabe, entretanto, até inícios do século XIX foram raros os livros litúrgicos produzidos no Brasil ou por brasileiros, sendo documentado, até o momento, uma única exceção, o *Ritual* do Frei João da Veiga, impresso em Lisboa em 1780, para o uso dos frades mercedários do Pará, quase totalmente destinado à reprodução dos textos e cânticos usuais nos conventos mercedários europeus.

Manuscritos musicais

Este é certamente o item musical mais frequente dentre todos até agora abordados, sendo hoje conhecidos milhares de manuscritos musicais relacionados à América Portuguesa, em dezenas de acervos brasileiros, especialmente nos Estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia. A grande maioria desses manuscritos infelizmente não registra data de cópia e, muitas vezes, sequer os nomes do copista e do autor da composição, porém sua excepcional quantidade nos permite deduzir alguns aspectos interessantes referentes à circulação musical no Brasil do Antigo Regime.

Até a década de 1760 são raríssimos ou quase inexistentes os manuscritos musicais copiados na América Portuguesa, porém a partir da década de 1770 esse número cresce com uma rapidez extraordinária. Em meio a esse enorme acervo existem composições de autores europeus ou brasileiros e uma grande quantidade de composições - perto da metade - sem identificação de autoria. Referente ao período colonial predomina indubitavelmente a música sacra, porém com

²³ “PASSIO / DOMINI NOSTRI; / JESU / CHRISTI, / IN NUMERIS DIGESTA, / ALTERNISQUE VOCIBUS QUATUOR / Decantanda, / SEU POTIUS DEFLENDA: / OPUS / FRANCISCI LUDOVICI / Musices Præpositi in Cathedrali Sede / Ulyssiponensi.” Sem indicação de copista, [Portugal, meados do século XVIII]: partes de A¹A²TB, cantochão. Museu da Música de Mariana, cofre, n.8582-8585, E 75/P2.

algumas cópias de oratórias, cantatas, música instrumental de câmara, canções e fragmentos de óperas.

Em relação às obras sem identificação de autoria é sempre difícil analisar sua origem, a não ser quando a identificação de autoria possa ser feita pela identidade com outras fontes. No que se refere às obras com claras indicações de autor, o panorama é bastante interessante: a partir dessa década de 1770 parece ser crescente a quantidade de composições de autores brasileiros ou que viveram no Brasil, dentre as obras preservadas, indicando que, de meados do século XVIII em diante a prática musical brasileira começou a deixar de reproduzir exclusivamente o repertório europeu para também incluir um repertório composto localmente.

Essa proporção é atestada em inventários conhecidos de acervos musicais que remontam ao período colonial. O inventário post-mortem do músico carioca Salvador José de Almeida Faria (1799),²⁴ por exemplo, é um dos documentos mais extraordinários que atestam o conteúdo de antigos arquivos musicais brasileiros. Lamentavelmente desaparecido do Arquivo Nacional (Rio de Janeiro) após a publicação de seu conteúdo de forma esquemática e reorganizada - e não a partir de uma transcrição seqüencial e fidedigna - esse documento menciona 232 composições musicais que pertenceram a Salvador José de Almeida Faria, adquiridas nas duas ou três últimas décadas do século XVIII, com uma grande riqueza em detalhes, incluindo os nomes de quase metade de seus autores, seus títulos e funções e o preço que receberam em sua avaliação (quadros 7 a 10).

Quadro 7. Inventário post-mortem de Salvador José de Almeida Faria (1799): obras de compositores atuantes no Brasil.

Compositor	Número de obras
André da Silva Gomes (1752-1844)	8
José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)	13

Quadro 8. Inventário post-mortem de Salvador José de Almeida Faria (1799): obras de compositores atuantes em Portugal

Compositor	Número de obras
Antonio Leal Moreira (1758-1819)	11
Frei Antonio do Rosário (1682-1717)	1
Antonio Teixeira (1707-1755)	2
David Perez (1711-1778)	8
Padre João Alvares Frouvo (1602-1682)	1
João Cordeiro da Silva (anterior a 1756-1801)	4
João de Souza Carvalho (1745-1793)	3
José Joaquim dos Santos (c.a. 1747-1801)	8
Luciano Xavier dos Santos (1734-1808)	1
Frei Manuel de Santo Elias (c.1750-1799)	7
Marcos Portugal (1762-1830)	5

Quadro 9. Inventário post-mortem de Salvador José de Almeida Faria (1799): obras de compositores atuantes na Itália (35 obras de 11 autores)

Compositor	Número de obras
Baldassare Galuppi (1706-1785)	1
Gioseffo Bencini (ativo entre 1723-1727)	1
Giovanni Battista Borghi (1738-1796)	1
Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)	4

²⁴ CAVALCANTI, 1997, v.2, p.619-626; ROBATTO, 2004, p.155-186.

Leonardo Ortensio Salvatore de Leo (1694-1744)	3
Luigi Antonio Sabbatini (c.1732-1809)	7
Niccolò Jommelli (1714-1774)	2
Nicolò Piccini (1728-1800)	3
Paolo Orgitano (c.a. 1740-1807)	2
Tommaso Traetta (1727-1779)	2
Bartolomeo Lustrini (Modanese) (?-?)	9

Quadro 10. Inventário post-mortem de Salvador José de Almeida Faria (1799): obras de outros autores.

Compositor	Número de obras
Obras de compositores não identificados	4
Obras referidas em conjunto, por gêneros	121

Esse inventário dá margem a uma grande quantidade de análises, mas para o presente trabalho limitar-se-á a uma análise estatística da origem das composições nele relacionadas. O documento menciona 21 obras de 2 compositores atuantes no Brasil, 51 obras de 11 compositores atuantes em Portugal, 35 obras de 11 compositores atuantes na Itália e um total de 125 obras de autoria não identificada. Chama a atenção, em primeiro lugar, o fato de a maioria das composições (53,9%) não apresentar indicação de autoria, quantidade compatível com os índices atualmente encontrados nos acervos musicais remanescentes. Mas surpreende a constatação de que apenas 9% das obras foi composta por autores atuantes no Brasil, sendo um deles - André da Silva Gomes - nascido em Portugal (quadro 11).

Quadro 11. Inventário post-mortem de Salvador José de Almeida Faria (1799): origem das obras.

Origem	Número de obras	Porcentagem
Brasileira	21	9,0%
Portuguesa	51	22,0%
Italiana	35	15,1%
Não identificada, citadas por título	4	1,7%
Não identificada, citadas em conjunto, por gêneros	121	52,1%

Nesse sentido, o documento de 1799 apresenta uma realidade um pouco diferente da que se observa em acervos brasileiros remanescentes, nos quais a quantidade de obras de autores brasileiros, dentre aquelas com indicação de autoria, é bem maior que os 9% do arquivo de Salvador José de Almeida Faria, um importante indício de que tais acervos, antes de chegarem até nós, sofreram um certo expurgo da música mais antiga de autores de origem européia, preservando somente aquelas que se mostrassem atuais naquele período. Surpreendente, ainda, é a presença, nesse arquivo, de 52 sinfonias (22,4% de todas as obras do acervo) entre as obras citadas em conjunto, quantidade que não apresenta nenhuma correspondência com a realidade dos acervos brasileiros atualmente conhecidos. Algumas aberturas e sinfonias instrumentais antigas foram encontradas no Brasil, mas seu número é infinitamente menor que aquelas mencionadas unicamente no arquivo de Salvador José. Parece que esse expurgo, que afetou as obras mais antigas também pode ser observado na música instrumental, uma vez que a imensa maioria dos manuscritos brasileiros da fase colonial é de música escrita para coro, para voz solista e orquestra ou para coro e orquestra.

De fato, em acervos mineiros, paulistas e cariocas são conhecidas composições musicais sacras e instrumentais (ainda que raras) de autores europeus quase nunca anteriores ao século XVIII, como Niccolò Jommelli (1714-1774), Luigi Boccherini (1743-1805), Franz Joseph Haydn (1732-1809), Ignace Joseph Pleyel (1757-1831), David Perez (1711-1779/80), Peter von Winter (1754-1825), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Joseph Küffner (1776-1856) e

outros. Assim como ocorre no arquivo de Salvador José, são raros nos acervos brasileiros os autores que atuaram antes do século XVIII, o que indica claramente que apenas a partir dessa fase a prática musical brasileira desenvolveu-se suficientemente a ponto de gerar grandes quantidades de manuscritos musicais cujos remanescentes chegaram até os nossos dias. A atividade musical brasileira dos séculos XVI e XVII, incluindo a atuação jesuítica, foi imensamente inferior, em termos quantitativos, àquela que se estabeleceu a partir do Ciclo do Ouro, não tendo sido preservada, por essa razão, música referente a esse período.

Dentre os pouco mais de 37% de obras de autores identificados de origem européia que Salvador José reuniu antes de sua morte em 1799, a maioria (22,0%) é de compositores portugueses e o restante (15,1%) é de autores italianos. Tais informações, que possuem correspondência com dados históricos e análises estilísticas, atestam o fato de que a maior parte da música que chegava ao Brasil vinha de Portugal, porém a hegemonia setecentista da Itália, no que se refere à música, inclusive em solo ibérico, fez com que uma grande quantidade de obras originárias dessa região fosse transladada para o Brasil. Não é exagero dizer que a composição brasileira do século XVIII foi estruturada quase essencialmente aos moldes italianos, mesmo que a partir de composições de origem portuguesa.

Comparando-se o inventário do carioca Salvador José de Almeida Faria (1799) com a “*Lista Geral das Músicas*” do ouropretano Florêncio José Ferreira Coutinho (1821),²⁵ notamos um sensível aumento da quantidade de obras e autores de origem brasileira, o que indica uma tendência que parece ter sido forte até pelo menos a década de 1820. Esse inventário arrola 24 “*árias italianas*” (provavelmente árias de óperas ou similares, para voz e orquestra), 55 “*músicas portuguesas*” (canções e obras sacras por autores brasileiros e portugueses) e 75 “*grades por Florêncio José Ferreira Coutinho*”, provavelmente composições desse autor, além de alguns outros itens isolados, entre eles “*35 marchas militares*” e “*149 pedaços de papel de música que não aparecem onde se ajunte[m] por estar[em] todas elas truncada[s]*”. A própria quantidade de autores brasileiros é bem maior nesse inventário (quadro 12) do que no de Salvador José e, se levarmos em consideração apenas a música religiosa, essa proporção é de 6 brasileiros para 3 europeus (2 italianos e 1 português).

Quadro 12. Compositores de música religiosa citados na “*Lista Geral das Músicas do falecido Florêncio José Ferreira Coutinho*”, de 1821.

Autores
<i>Brasileiros</i>
Bento Pereira
Felipe Nunes
Florêncio José Ferreira [Coutinho]
[Inácio Parreiras Neves]
[José Joaquim] Emerico [Lobo de Mesquita]
Tomé Vieira da Trindade
<i>Europeus</i>
[Francesco] Feo
Pietro [Alessandro] Guglielmi
Vitorino José [Coelho? da Costa?]

A transição do século XVIII para o XIX e, sobretudo, a Independência, provocaram uma transformação do repertório musical brasileiro, com um sensível aumento da quantidade de obras de compositores locais, apesar da permanência do prestígio dos autores italianos nos arquivos musicais brasileiros, mas com uma notória diminuição de obras de origem portuguesa. A partir de então, arquivos de músicos e de catedrais exibem a total predominância de música italiana e

²⁵ CASTAGNA, 2006.

brasileira,²⁶ deixando para trás os velhos modelos portugueses e consolidando o tipo de repertório que se estabeleceu no Brasil do século XIX.

Conclusões

O estudo da circulação dos itens materiais referentes à prática musical na América Portuguesa, apesar da escassez de documentos e informações, revela o estabelecimento de um tipo de atividade quase totalmente dependente da produção européia nos primeiros séculos da colonização. Por outro lado, a própria carência desses itens, aliada ao desenvolvimento dos núcleos urbanos, especialmente no Ciclo do Ouro, levou ao surgimento de uma produção local que visava abastecer parcialmente esse consumo, incluindo uma atividade composicional a partir da segunda metade do século XVIII, pelo menos em Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo, que acarretou, pela primeira vez nessas regiões, a circulação de música de autores residentes no Brasil, a ponto de existir um momento no qual o número de obras de autores brasileiros chegou a superar o de composições européias.

É notória, diante do acima exposto, a força que teve a música na América Portuguesa, no sentido de vencer a dependência dos itens materiais de origem européia e iniciar uma produção local, que para alguns itens em alguns períodos, chegou mesmo a suplantiar a aquisição na Europa. É certo que a força dessa produção local foi bem menor no Brasil que em outras regiões americanas, como a Nova Espanha (atual México), porém a prática musical na América Portuguesa atingiu uma situação na qual a falta de determinados itens de origem européia não significou necessariamente sua carência, tendo sido os músicos brasileiros capazes de iniciar um abastecimento suficiente para manter o crescimento de suas atividades musicais com uma dependência cada vez menor do abastecimento português.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno de Monte-Carmelo*. São Paulo, Livraria Martins Ed., 1963. 273p. (Obras Completas de Mário de Andrade, v.16)
- BRASIL, Hebe Machado. *A musica na cidade de Salvador 1549-1900*. Complemento da história das artes na cidade do Salvador. Salvador, Prefeitura Municipal, 1969. 135p. (Evolução Histórica da Cidade do Salvador, v.4)
- CASTAGNA, Paulo. Uma análise paleoarquivística da relação de obras do arquivo musical de Florêncio José Ferreira Coutinho. VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 22-25 de julho de 2004. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.38-84.
- CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 443p.
- CORTESÃO, Jaime. *Jesuítas e Bandeirantes no Guairá (1549-1640): introdução, notas e glossário por [...]*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Raras e Publicações, 1951. (Manuscritos da Coleção De Angelis, v.1).
- DIAS, Carlos Malheiros; VASCONCELLOS, Ernesto J. de C.; GAMEIRO, Roque. *História da Colonização Portuguesa do Brasil*; edição monumental comemorativa do Primeiro Centenário da Independência. Porto, Litografia Nacional, 1924. 3v.
- FREIXO, Elisa. O órgão colonial brasileiro. II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-25 jan.1998. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p.127-134.
- GABRIEL, Vitor. Patrimônio, inventário e herança: a posse de mestres de capela na Sé de São Paulo no século XIX. VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora:

²⁶ GABRIEL, 2006; HAZAN, 2006.

- Centro Cultural Pró-Música, 22-25 de julho de 2004. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.125-137.
- HAZAN, Marcelo Campos. Música e morte, diferença e poder no Rio de Janeiro oitocentista: o inventário post-mortem de José Batista Brasileiro. VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 22-25 de julho de 2004. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.173-202.
- HOLLER, Marcos. Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). Tese (Doutoramento) - Instituto de Artes da Unicamp, 2006. 3v.
- INVENTÁRIOS e Testamentos. São Paulo, Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo e Secretaria da Educação, 1920-1977. 44v.
- LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae I-V (1539-1568)*. Roma, Monumenta Historica S.I., 1956-1968. 5v. (Monumenta Historica Societatis Iesu a Patribus Eiusdem Societatis Edita, volumen 79-81, 87, 99. Monumenta Missionum Societatis Iesu, v.X-XII, XVII, XXVI. Missiones Occidentales)
- PAUTA da dizima da Alfândega da Villa de Santos pela do Rio de Janeiro anno 1739 [...] *Documentos Interessantes para a História e Costumes de São Paulo*, São Paulo, v.45, p.133-175, 1924.
- ROBATTO, Lucas. Estéticas, estilos e escolhas: as aberturas do Padre José Maurício. V ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 19-21 jul. 2002. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. p.155-186.
- SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343p.
- SARDINHA, D. Pero Fernandes. Carta de D. Pero Fernandes Sardinha ao Rei D. João III. Salvador, 12 de julho de 1552. *Revista Trimestral do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brazil*, Rio de Janeiro, v.49, parte I, p.582-583, 1886.
- SEPP, Anton. *Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos*: nota Rubens Borba de Moraes; introdução Wolfgang Hoffmann Harnish; tradução A. Raymundo Schneider. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. 249p. (Reconquista do Brasil: nova série, v.21)
- SERRÃO, Vítor. *A cripto-história de arte: análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001. 253p.
- SZARÁN, Luis (comp. e transcr.); von THÜMEN, Gisela (ed.). *Musica en las Reducciones Jesuíticas de America del Sur*. Asunción: Missions Prokur S. J., 1999.
- VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991. 324p.
- VEIGA, Frei João da. *Rituale / Sacri, Regalis, Ac Militaris Ordinis / B. V. Mariæ de Mercede / Redemptionis Captivorum, / Ad Usus / Fratrum Ejusdem Ordinis / in Congregatione Magni Paraensi commorantium, / Jussu / R. P. Prædicatoris Fr. Joannis Da Veiga / in Civitate Paraensi ejusdem Ordinis Commendatoris elaborem, & in lucem editum. / [grav.] / Olisipone / Typis Patriarchalibus Francisci Aloysii Ameno. / M.DCC.LXXX [1780]. A' Descensione B. Virginis Mariæ de Mercede, ejusque Ordinis Revelazione, & Fundatione 562. / Regiæ Curia Censoriæ Permissu. [495p., mús.]*
- VIEGAS, Aluizio José. Considerações sobre a música sacra atualmente no Brasil. VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 22-25 de julho de 2004. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.277-282.